





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

BACHARELADO EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL – ARTES CÊNICAS

**À PEQUENASOMBRA DO VILÃO DANÇARINOOU
A CAPIVARA E OUTRAS CRIATURINHAS
TERRÍVEIS**

Paulo Victor Gandra Oliveira

Brasília - DF

2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

PAULO VICTOR GANDRA OLIVEIRA

À PEQUENA SOMBRA DO VILÃO DANÇARINO

OU

A CAPIVARA E OUTRAS CRIATURINHAS TERRÍVEIS

Trabalho de conclusão de curso em Interpretação Teatral, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília sob orientação da Prof. Dra. Simone Reis.

Brasília – DF

2013

PAULO VICTOR GANDRA OLIVEIRA

À PEQUENA SOMBRA DO VILÃO DANÇARINO

OU

A CAPIVARA E OUTRAS CRIATURINHAS TERRÍVEIS

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de Artes /CEN como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, com nota final igual a _____ sob orientação da Profa. Dra Simone Reis.

Brasília, ____ de outubro de 2012.

Profa. Dra. Simone Reis – UnB

Orientadora

Prof. Dr. IainDavid Mott - UnB

Examinador

Profa. Mestre Giselle Rodrigues - UnB

Examinadora

Para meus pais,

Hilton e Carlota

AGRADECIMENTOS

Efusivamente, com toda histeria de minha alma pulsante, agradeço:

À rainha da minha vida, minha mãe Carlota, melhor amiga e maior incentivadora das minhas escolhas e condutas. Obrigado por tudo.

Ao meu pai, grande incentivador e semeador dos mais preciosos valores que constituem o que acredito haver de mais imprescindível para a conduta e a essência de um homem de verdade e bem sucedido. No amplo sentido das palavras.

Aos meus avós que, com sua existência fervorosa e amorosa, conjuram a cada dia um campo de força poderoso que me protege até mesmo nos meus mais tortuosos caminhos.

Às belíssimas Doranna, Aline e Tia Márcia que dividem comigo os mais preciosos momentos da precursora, fraternal e intensa irmandade.

À Simone Reis. O Moisés tupiniquim que abriu as águas do meu rio Araguaia. Provocadora, inquietadora, amiga, conselheira e (can)guru. Responsável pelas mais relevantes gêneses artísticas e de conduta profissional. É inefável a relevância do meu encontro com você. Sou “Simonete”. Sou Capivarete.

À Giselle Rodrigues, que acreditou em mim quando eu não sabia quem eu era na aurora boreal do polo centro-oeste, me apresentando para o mundo da dança, hoje meu principal e favorito meio de comunicação.

À Marcia Duarte, pelo maravilhoso trabalho, rigor e paixão que acrescenta em minha existência enquanto jogador de vários tabuleiros da vida.

Aos meus amigos, parceiros e irmãos: LuaraLearth, minha Rosa Natasha Padilha, Maria Tuti Luisão, Mariana Neiva, Haila Beatriz, Tamara Correa, Laine...

À Fabiana Maronni, pela generosidade, ajuda e disposição como educadora e amiga.

Augusto Omolú, que ainda vive no corpo de muitos desse mundo que dançam sua força, energia, axé e hoje a sua falta. Inclusive eu. Atotô!

“nem tudo que é torto

é errado

veja as pernas do garrincha

e as árvores do cerrado”

Nicolas Berh

RESUMO

“O Mouro” é um personagem sombrio que possui o dom da transfiguração. Surgiu a partir dos encontros e desdobramentos do personagem Aarão com o universo pessoal do intérprete *sertanejo universitário* que lhe deu a luz (alias, a sombra) neste processo e seu passeio pelo cerrado goiano. Tudo o que dá vida e forma à ele é terrível, obscuro, surreal e de proporções mitológicas. Porém, algo não aconteceu da maneira correta: O Mouro foi invocado num terreno seco, ensolarado e repleto de árvores contorcionistas, pequis que pensam ser ouro, tamanduás exibicionistas, dragões que não cospem fogo, veados dançarinos, galináceos galãs e capivaras. Muitas capivaras.

Essa monografia é composta principalmente por pequenos capítulos que buscam analisar o processo de composição do personagem Aarão da peça *A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico*, de William Shakespeare, orientada e dirigida pela Profa. Dra. Felícia Johansson e integrada pelos alunos da diplomação do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, apresentada em julho (em forma de “protótipo”) e novembro (como resultado final). A análise consiste em pequenos capítulos descritivos e fotográficos permeados de reflexões teórico-conceituais, poéticas e imagéticas. Primeiramente situo o leitor sobre a peça, o personagem e a dança: cerne principal das opções estéticas que norteiam minha composição. Em seguida, dialogando com conceitos do teatro, justifico os desdobramentos do gesto e do movimento na construção das imagens corporais assumidas por Aarão, presentes no espetáculo e ilustrado pelas fotografias. Tudo isso representado por imagens e metáforas que compuseram o meu imaginário criativo.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| UMA PEQUENA INTRODUÇÃO..... | 1 |
| PEQUENO CAPÍTULO 1 | |
| Um galho de Jatobá dançando ao vento..... | 6 |
| PEQUENO CAPÍTULO 2 | |
| O Veado Campeiro ou o Atleta da Dança..... | 9 |
| PEQUENO CAPÍTULO 3 | |
| O Tamanduá Bandeira ou O Movimento e o Gesto..... | 13 |
| PEQUENO CAPÍTULO 4 | |
| O Mutum ou O Movimento como ação física..... | 17 |
| PEQUENO CAPÍTULO 5 | |
| Do Abstrato ao Obscuro: um passeio pela mente de Aarão..... | 20 |
| PEQUENO CAPÍTULO 6 | |
| O Pequeno Papel Cruel..... | 22 |
| PEQUENO CAPÍTULO 7 | |
| Outras Criaturinhas Terríveis..... | 25 |
| A GÓRGONA..... | 25 |
| A QUIMERA..... | 26 |
| A HIDRA..... | 27 |
| O CÉRBERO..... | 29 |
| O PEQUENO FINAL..... | 31 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 33 |

UMA PEQUENA INTRODUÇÃO



O primeiro encontro e metamorfose d'O Mouro

Uma saudação. Um acadêmico. Um ator. Um Moreno. Uma careta. Um olhar 43. O Mouro². Uma capivara. Uma música. Um chapéu. Um pai bigodudo. Um, mais um, artigo indefinido. Uma capivara³. Ummutum. Um tamanduá-bandeira. Um Pequeno pavão. Um bioma. Um “atólogo”⁴. Um Cerrado⁵. Um tema. Uma introdução. Um primeiro parágrafo. Em seguida, o segundo.

¹Imagens retiradas do site <www.wikipedia.com> Acesso em: 11/11/2013

² “Mouros são considerados os povos instalados na região da Península Ibérica durante a Idade Média. Os mais conhecidos eram os árabes e os berberes, mas existiam outros. Este termo foi empregado de forma especial no que se refere aos que se encontravam em áreas cristãs por motivo de cativo de guerra ou rendição de territórios. No início, os mouros eram aniquilados pelos povos que os conquistavam.” <www.wikipedia.com> Acesso 10/08/2013)

³. Observem na figura os traços viris herdados por seus avós indígenas, assim como a cor marrom, da qual tanto se orgulha e o possibilita expressar o universo da personagem humano com mais propriedade.

⁴ Neologismo oriundo da junção da palavra “ator” e “biólogo”. Léxico-fetichismo que prologa as áreas investigadas pelo que aqui os escreve: um pequeno ator que já quis ser um biólogo.

⁵ O Cerrado é o segundo maior bioma da América do Sul, ocupando uma área de 2.036.448 km², cerca de 22% do território nacional. A sua área contínua incide sobre os estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Bahia, Maranhão, Piauí, Rondônia, Paraná, São Paulo e Distrito Federal, além dos enclaves no Amapá, Roraima e Amazonas. [...]Do ponto de vista da diversidade biológica, o Cerrado brasileiro é

Quem é este que adentra o território Shakespeariano para uma jornada multilinguística e prolixa por natureza?

Inspirado no bioma predominante na terra natal do intérprete em questão⁶ utilizou do Cerrado goiano como território metafórico para colorir nosso caminho verbal e acadêmico nos dizeres que se seguem. Poderia começar falando já dos primeiros passos de um ator-performer⁷-dançarino pelos ladrilhos de uma composição cênica. Porém, antes devo situá-los, caros leitores⁸, sobre o bioma onde conceitos, estéticas, linguagens, reflexões, criminosos, personagens, autores e capivaras habitam. Uma capivara incomoda muita gente. Duas capivaras não incomodam tanto. O teatro é o encontro das capivaras? Incomodar é preciso. Viver não é preciso. Escrever é impreciso.

O texto escolhido pela turma que diploma neste semestre, foi “Tito Andrônico”⁹, de William Shakespeare. Uma tragédia lastimável e sanguinária, que conta, dentre seus atributos

reconhecido como a savana mais rica do mundo, abrigando 11.627 espécies de plantas nativas já catalogadas. Site do Ministério do Meio Ambiente <<http://www.mma.gov.br>>. Acesso em outubro de 2013

⁶ Eu.

⁷ “Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro.” (PAVIS, p.285)

⁸ Quero ser popposo. Porém, devo admitir que sou “popozudo”.

⁹ “O grande general Tito Andrônico, vitorioso na guerra contra os godos, retorna a Roma trazendo consigo os corpos de seus filhos, mortos em batalha, além da Rainha dos Godos, Tamora, seus três filhos e um servo mouro de nome Aarão, todos espólio de guerra. Lúcio, filho de Tito, exige que o filho mais velho de Tamora seja sacrificado pelos seus irmãos mortos. Roma encontra-se dividida pela disputa de poder entre Saturnino e Bassiano, filhos do recém-falecido imperador. Mas o povo, com a ajuda de Marco, irmão de Tito, decide conclamar o vitorioso general a ser o novo imperador. Tito se recusa a assumir a cabeça do império, cedendo o trono a Saturnino. Em agradecimento, Saturnino pede em casamento Lavínia, filha de Tito, para que ela se torne imperatriz. Porém, Lavínia foge com seu noivo Bassiano, irmão de Saturnino. Na fuga, Tito mata um de seus filhos por ajudar Lavínia. Saturnino decide, então, casar-se com Tamora, a qual promete apaziguar e reunir os inimigos, mas, na verdade, começa a arquitetar a vingança pela morte de seu filho, amparada por seu amante Aarão e seus dois outros filhos, Quíron e Demétrio. Durante uma caçada na floresta, Quíron e Demétrio assassinam Bassiano e estupram Lavínia, cortando-lhe as mãos e a língua para que ela não os delate. Tamora e Aarão armam, então, uma emboscada, conduzindo os filhos de Tito, Quinto e Márcio, para o local onde Quíron e Demétrio colocaram o corpo de Bassiano, juntamente com falsas provas. Os filhos de Tito são condenados à morte por esse crime, apesar dos seus apelos. Lúcio, filho mais velho de Tito, tenta salvar os irmãos, sendo condenado ao exílio. Aarão diz a Tito que o imperador concorda com a libertação de seus filhos se este lhe entregar uma de suas mãos. Tito não hesita em amputá-la. Porém, em troca, recebe as cabeças de seus filhos, além de sua filha estuprada e mutilada. Lavínia, por meio de um bastão e um solo arenoso, escreve o nome dos responsáveis pelo crime hediondo: Quíron e Demétrio. Tito ordena que Lúcio arregimente um exército junto aos godos para invadir Roma clamando vingança. A Rainha Tamora dá à luz um menino negro, filho do seu amante Aarão. Para que não seja descoberta, decide matar a criança e pede a sua ama que entregue o bebê ao mouro, para que ele mesmo o mate. Aarão recusa-se a matar o filho. Tem a ideia de trocá-lo pelo bebê de um conhecido que nasceu na noite anterior, branco como a mãe, oferecendo aos pais ouro e mostrando as vantagens nessa troca: o filho se tornaria herdeiro do imperador. Aarão foge com seu filho, mas, no caminho, é feito prisioneiro e condenado à morte por Lúcio. Tamora vai até a casa de Tito com seus dois filhos, Quíron e Demétrio, todos disfarçados de Vingança, Estupro e Assassinato com o intuito de convencer Tito a trazer de volta seu filho Lúcio. Tito finge não reconhecê-los e convida a todos para um banquete a fim de traçar certos acordos com os seus convidados: imperador e imperatriz. Tamora disfarçada de Vingança vai contar para Saturnino sobre o

um notável reconhecimento pelo grande número de atos violentos em suas páginas e entrelinhas. O processo possui a direção e orientação da professora Dra. Felícia Johansson a qual influenciou fortemente na opção estética e na linguagem predominante no espetáculo, o “Realismo Simbólico”, termo utilizado pela mesma, inspirado na fusão da estética do Realismo¹⁰ e Simbolismo¹¹. Portanto, o simbolismo ao que nos referimos se assemelha, basicamente, à tentativa de construir no palco, “[...] um universo (fechado ou aberto) que tome alguns elementos emprestados da realidade aparente mas que, por intermédio do ator, remeta o espectador a uma realidade outra que este deve descobrir” (DORT, 1984).

Viajaríamos então pelo universo das imagens e símbolos, sobre o solo fértil de Shakespeare, que como o cerrado, possui uma terra rica em matéria orgânica e sais minerais. Um território onde as emoções vividas pelas personagens são ilustradas pelas mais bem detalhadas e líricas metáforas e colorido pelas mais bem construídas imagens da época. No meio de tantos seres que compõem a fauna e flora shakespeariana, um personagem negro, mouro e de temperamento grosso e torcido como o escleromorfismo¹², fenômeno responsável pelo aspecto retorcido dos troncos do cerrado: Aarão, tratado posteriormente aqui como O Mouro, “O Vilão Dançarino”. Portanto é importante introduzir que, por mais que os caminhos de composição assumam outras proporções, partirei do conceito de mimese, citado abaixo para elucidar a incorporação das metáforas e imagens que orbitam a galáxia desse personagem.

“A mimese é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém esta “pessoa” podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus” (PAVIS p.241).

Escorado, assim, neste pequeno peitoril conceitual, antecipo a justificativa do fato de que O Mouro aparecerá aqui assumindo a forma de animais, árvores, frutos e monstros mitológicos. Tendo em vista que canais de comunicação que este personagem assume dentro

jantar e deixa seus filhos com Tito. Nesse momento, o general amarra os dois e discursa sobre de todo o acontecido. Cozinha um pastelão com a carne dos dois e o serve no jantar que perpetuará o ciclo de vingança e crueldade. Todos morrem, apenas Lúcio e Marco sobrevivem. Sendo Lúcio o novo imperador.” (Release da peça feito por Andrea Macedo)

¹⁰ “O realismo é uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. É também uma técnica capaz de dar conta, de maneira objetiva, da realidade psicológica e social do homem. [...]O termo realismo aparece no *Mercure Français*, em 1826, com a finalidade de reagrupar as estéticas que se opõem ao classicismo, ao romantismo e à arte pela arte, pregando uma imitação fiel da “natureza” (PAVIS p.327)

¹¹ “Um movimento literário, no final do século XIX, o simbolismo, generalizou a noção de símbolo fazendo dele o código da realidade; ele procura ‘vestir a ideia de uma forma sensível’ (MOREAS, Jean).

¹² “A hipótese do *escleromorfismo oligotrófico* defende que a elevada toxicidade do solo e a baixa fertilidade das plantas levariam ao nanismo e à tortuosidade da vegetação.” <<http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/revista-ch-2008/246/por-que-as-arvores-do-cerrado-sao-retorcidas/?searchterm=Por%20que%20as%20%C3%A1rvores%20do%20cerrado%20s%C3%A3o%20retorcidas?>> . Acesso em setembro de 2013.

do processo são sistematizados aqui como o *Texto-fala* e o *Texto-corpo*¹³. Portanto, tais aparências constituem o campo do canal que assume o cerne das pesquisas desenvolvidas, questionadas e ilustradas no corpo moreno, suado e peludo deste documento acadêmico sabor murici¹⁴: o *Texto-corpo*.

A primeira peça colocada nesse jogo: o caseiro responsável por “aarar” e lavrar essa lavoura criativa sou eu, o pequeno Paulo Victor Gandra¹⁵. Ator, dançarino e performer. Graduando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Há de se concordar que a trajetória faz a personalidade de um profissional em seu ofício. Ou a personalidade faz a trajetória? Posso dizer que o início efetivo de minha trajetória como artista se deu com meu ingresso na Universidade. Um verdadeiro passaporte para um outro mundo. A partir dali as primeiras sementes foram jogadas entre azulejos de Athos Bulcão e formigueiros inabitados. As aptidões começaram a criar raízes perante o cultivo, o trabalho, o cuidado e o esforço muscular da imaginação. Dentro deste período, aguicei meu interesse pela pesquisa e pelo exercício da criação dentro de diferentes processos em abordagens diversas no âmbito acadêmico e artístico.

Nietzsche diz:

E sabeis... o que é pra mim o mundo?... Este mundo: uma monstrosidade de força, sem princípio, sem fim, uma firme, brônzea grandeza de força... uma economia sem despesas e perdas, mas também sem acréscimos, ou rendimento,... mas antes como força ao mesmo tempo um e múltiplo,... eternamente mudando, eternamente recorrentes... partindo do mais simples ao mais múltiplo, do quieto, mais rígido, mais frio, ao mais ardente, mais selvagem, mais contraditório consigo mesmo, e depois outra vez... esse meu mundo dionisíaco do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio, sem alvo, sem vontade... Esse mundo é a vontade de potência — e nada além disso! E também vós próprios sois essa vontade de potência — e nada além disso!” – (NIETZSCHE)¹⁶

É possível que o meu vigorou a minha vontade de potência (Friedrich Nietzsche) nessa minha existência enquanto aprendiz e jovem ator, venham do que foi despertado, incentivado e regado pelas professoras Dra. Simone Reis e a Mestra Giselle Rodrigues¹⁷, as quais sou

¹³ Denominações que surgiram de conversas e orientações com a Professora Fabiana Marroni Della Giustina.

¹⁴ “Fruto carnoso de sabor forte, o murici é agridoce e oleoso. Consumido in natura e usado na fabricação de doces, sucos, sorvetes e licores, é encontrado em 11 estados brasileiros.” (Fernanda Mariano Fonte: <www.folhadaregiaio.com.br>).

¹⁵ Significado do nome Paulo Victor: Pequeno Vitorioso

¹⁶ Fragmento Póstumo. Encontrado no link <<http://arazaoinadequada.wordpress.com/2013/07/15/nietzsche-vontade-de-potencia/>> Acessado no dia 31/08/2013

¹⁷ Ambas dentro do projeto de pesquisa e extensão LP-TV (Laboratório de Performance e Teatro do Vazio).

grato pela gênese das primeiras folhas e flores do meu *pequizeiro*¹⁸ artístico, especificamente meu interesse em desenvolver e expressar minha arte pelas vias da dança. Importa assinalar que além de cultivar o meu potencial como intérprete, tenho prováveis inclinações criativas, interferindo o quanto posso como ator criador¹⁹ dentro das montagens contemporâneas, nas quais venho atuando. Estas características influenciam o meu ponto de vista sobre a construção do personagem Aarão²⁰ dentro do processo de pesquisa e montagem do espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico”.

Tendo manifestado aqui, estas informações iniciais, o que se segue busca desenvolver, questionar, explorar, dialogar e refletir sobre as etapas que constituíram o meu caminho de construção dentro do processo até que este se consagre enquanto o grande espetáculo espetacular e espetaculoso do cerrado acadêmico²¹. A terra é ensolarada. Os carrapatos coçam. Os atores e os pequizeiros fazem *fotossíntese*²². A partir do que é apreendido e descoberto nas experimentações, estudos e ensaios, acompanharemos juntos os desdobramentos de um possível dançarino, com um péssimo alongamento, em seu processo de criação de um personagem cruel que se encontra, no teatro, com seu universo pessoal, fictício ou real.

Pode uma capivara ser uma dançarina contemporânea e se apaixonar por outra? Um pai bigodudo pode se tornar uma flor de pequi? Pode um vilão Mouro ser também um dançarino *latinlover* em Roma? Quantas cabeças de gado existem nas entrelinhas de um texto? Quantas criaturas cabem no corpo de um ator goiano? O músculo da imaginação se infla. Eu sou o outro. Eu adoro.

¹⁸“ O pequizeiro (Caryocar brasiliense) é uma árvore típica do cerrado brasileiro e, com certeza, uma das com maior valor econômico na região, ou seja, com um alto grau de aproveitamento, não só pelos seus frutos, mas pela árvore, como um todo.” (autor: Redação RuralNews data: 08/05/2013 <<http://www.ruralnews.com.br/visualiza.php?id=169>>.)

¹⁹ “[...] o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator compositor” (BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. Perspectiva.)

²⁰ Olá, roedores! Este é o meu nome segundo William Shakespeare, ok?! Só para deixar claro: sou muitas coisas e nenhuma delas ao mesmo tempo. Sou o melhor e o pior personagem de todos os tempos. Sou o menor ator do mundo. Ou sou um personagem? Fictício ou não, eu sou O Mouro.

²¹ Comentário típico de jovens atores vindos diretamente do Tocantins para brilhar na Capital Federal. “Tudo é vaidade”, meu bem.

²²“Fotossíntese é um processo realizado pelas plantas para a produção de energia necessária para a sua sobrevivência.” <<http://www.fiocruz.br/biosseguranca/Bis/infantil/fotossintese.htm>>. Acesso em outubro de 2013.

PEQUENO CAPÍTULO 1

1. Um galho de Jatobá²³ dançando ao vento



24

Seguimos então, agora partindo da confissão²⁵, do olhar sobre o corpo como linguagem, como biotransmissor de significados e expressões abordadas enquanto comunicação não-verbal, desde os gestos cotidianos até os extra cotidianos, que se manifestam artisticamente sob a forma de um discurso, imagético, poético, sensorial, abstrato, político, etc..

Desde os registros nas artes rupestres das ilustrações e descrições dos ritos religiosos na Grécia, Egito e Índia pode-se supor que a dança existe há muito mais tempo que se imagina, porém, além da pré-história da dança, partiremos dos dados onde a mesma se consolidou como técnica, ou seja, o ballet-clássico. O Ballet surgiu no século XVIII a partir da união entre acrobacias dos profissionais e a leveza das danças da aristocracia.

²³ “Arvoreta ou árvore de até 10 metros de altura amplamente utilizada por todas as populações tradicionais do bioma Cerrado. Ocorre em cerrados e cerradões e mesmo sem flores pode ser identificada facilmente pelas suas folhas, que são alternas e compostas por dois folíolos. Dizem que a folha do jatobá parece um par de pulmões, o que já indicaria suas propriedades medicinais no fortalecimento das vias respiratórias superiores e aparelho cardio-vascular. As folhas e ramos mais jovens possuem pilosidade.”

<<http://www.biologo.com.br/plantas/cerrado/jatoba.html>>. Acesso em outubro de 2013.

²⁴ Na imagem, a árvore de Jatobá. Mentira. É o Pequiizeiro dançarino interpretando um Jatobá impostor. (Imagem do banco de dados do Google. Acessado no dia 19/11/2013)

²⁵ Informações obtidas com a professora Fabiana Marroni Della Giustina a partir de pesquisas em sites sobre a Dança.

Contudo, o movimento só vem a se tornar gesto, e conseqüentemente um discurso, à partir do século XX, com Isadora Duncan²⁶, considerada precursora do modernismo. A partir dela, deixa-se de dançar uma forma para se dançar uma sensação. Este tipo de liberdade do movimento e ruptura com as antigas formas da dança clássica surgiu no pós-guerra, assim como o Surrealismo. O *butoh*, a dança moderna e o Teatro da Crueldade (termo criado por Antonin Artaud, que será posteriormente abordado aqui) são gritos de momentos de sofrimentos. Ou seja: temáticas que se conectam com a emoção começam a eclodir. Dança-se a dor das mortes ou a alegria da liberdade. Então, na segunda virada do século, surge uma nova virada na dança e essas expressões se tornam técnicas, assim como vários outros artistas que inauguraram uma arte que rompiam com as antigas técnicas de dança. Segundo Soraia Silva, professora do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília:

Com Isadora, de fato, tem início uma nova era. Impõe-se a dança, livre das formas preestabelecidas, livres de configurações criadas artificialmente, Isadora dança a natureza em seu fluxo, e procura, inspirada na tradição helênica, recuperar a organicidade do movimento relacionado com os estados interiores. (SILVA p.62)²⁷

Porém, a Dança Contemporânea, que nos interessa por sua relação com o teatro, surgiu na segunda metade do século XX, mais precisamente na década de 60, redefinindo mais uma vez os padrões e não impondo técnica nem preestabelecendo o tipo físico dos bailarinos. Ou seja, todos podem dançar dança contemporânea, independente de sua estatura, densidade corporal ou etnia²⁸. Pois esta, além de traduzir os movimentos utilitários em cena, traz os próprios objetos do cotidiano para serem manipulados e esquadrihados na ação.

Em 1973 surge Pina Baush, com a dança-teatro²⁹. Buscando mais que um teatro que vai dar na dança, no movimento ou na coreografia: na dança-teatro é a dança que produz efeito de teatro, como ainda acrescenta Patrice Pavis.

²⁶ Isadora Duncan nasceu em San Francisco (EUA) em maio de 1878 e morreu tragicamente em Nice, no verão de 1927. Sua dança é marcada pelas influências de Delsarte e Dalcroze. Rompendo, ainda menina, com o balé clássico, busca na natureza e na Grécia antiga a inspiração para compor e estruturar seus movimentos. (*O Corpo na Dança*. p61)

²⁷ SILVA MACHADO, Soraia. “A Linguagem do corpo” O Pós-Dramático- um conceito operativo? J. Ginsburg e Sílvia Fernandes. Perspectiva. 2009

²⁸ Informações sobre histórico da dança, encontrado no seguinte link. Acessado em 10/10/2013 <<http://culturaeducacao.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420091014164533Linha%20do%20Tempo%20-%20Historia%20da%20Danca.pdf>>.

²⁹ “A dança-teatro (expressão traduzida do alemão Tanztheater) é conhecida sobretudo através da obra de P. Baush, porém tem sua origem no Folkwang Tanz-Studio, criado em 1928 por K. JOOS, que foi professor de Baush e proveio ele próprio, da Ausdruckstanz, a dança expressionista alemã.” (PAVIS, Patrice. p. 83)

Surgida como reação aos formalismos, a dança-teatro ultrapassa as oposições julgadas estéreis, como aquela do corpo e da linguagem, do movimento puro e da fala, da pesquisa formal e do realismo. Seu objetivo é fazer com que coexistam cinesis e mimesis; ela confronta a ficção de uma personagem construída, encarnada e imitada pelo ator, com a fricção de um dançarino, que vale por sua faculdade de inflamar a si próprio e aos outros através de suas proezas técnicas, de seu desempenho esportivo e sinestésico. (PAVIS p. 84)

Contudo, no contexto do pós-guerra (1919), em Paris, um grupo de jovens artistas engajados no Dadaísmo começa a perceber o desgaste desse movimento. Para liberar-se, então, dessas "amarras", os artistas desenvolveram mecanismos psíquicos de acesso ao inconsciente. Estes foram: a escrita automática, o fluxo de consciência, os sonos hipnóticos e os jogos feitos pelo próprio grupo, visando sempre transcender a realidade, buscando a Surrealidade. "O que é o Surrealismo senão a realidade absoluta: fusão do real e do imaginário?" (SILVA)

Dentro deste contexto, fico com a relação da dança com o surrealismo, o qual se manifesta como uma ponte para os grandes ensinamentos teatrais do mestre da crueldade surrealista: Antonin Artaud³⁰. Este que possui uma característica intrínseca proporcional ao seu temperamento e seus distúrbios psiquiátricos. Contudo, desempenhava e defendia a intensidade como elemento essencial no trabalho do intérprete. Sua conduta criou grande impacto no contexto em que se inseria, onde as expressões teatrais seguiam os padrões do realismo de interpretações contidas.

Agora, mais ciente do território pelo qual embarcaremos na criação da vida de Aarão, já se sabe que há um clima de tragédia pelo qual a dança atua enquanto bioma predominante para este germinar. Entretanto, é importante ressaltar que, nesse movimento, a dança, por sua natureza peculiar, cujo ambiente expressivo é muitas vezes alucinatório, é o meio/linguagem "mais amplo para análises espetaculares, cuja conduta mimética, reflexos espelhados surrealistas, reproduz infinitamente a imagem auto refletida em uma imbricação de realidades e irrealidades na trans-formação simbólica do ser". (SILVA p.106)

³⁰Poeta, dramaturgo e ator, nasceu em Marselha em 1896. Por volta de 1925, adere ao movimento surrealista, mas logo se desvincula do grupo. (*o teatro e seu duplo*)

PEQUENO CAPÍTULO 2

1. O Veado Campeiro ou o Atleta da Dança



Este veado é encontrado mais comumente sozinho ou em grupos de até três animais; porém, já foram encontrados grupos de até 11 indivíduos. São animais extremamente ágeis, podendo correr a 70 km/h e pular obstáculos sem diminuir a velocidade. Os saltos são suficientes para cruzar pequenos rios; quando não, nadam com facilidade.³¹

Inspirado pelo belo desempenho deste saltitante animal no cerrado brasileiro e a organicidade de seu ofício, ressalto assim, aqui, agora, rodopiante, dançante e brincante a importância da dança e do exercício físico no trabalho do ator. A qual, juntamente como a imaginação, é o principal aliado do ator em seu percurso. Ainda, segundo Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, é “um músculo a ser trabalhado, cultivado e alimentado” (MNOUCHKINE. P.43). A dança é uma atividade que além de física é artística, sensível, expressiva e até informativa. O ator, por sua vez, além de ser uma atleta da emoção, pode usar da habilidade física para expressar seu discurso cênico e expressivo, se este o

³¹Verbetes e imagem extraídos do link: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Veado-campeiro>> Acessado em 30/10/2013

exercitar como um atleta que, assim como um ator de teatro realista, exercita sua memória emotiva e o seu “músculo da imaginação” e ainda o dispõe em jogo quando em performance.

“O instrumento do corpo é o mesmo no mundo inteiro: o que muda são os estilos e as influências culturais. [...] ‘Ser Sensível’, para um ator, significa estar permanentemente em contato com a totalidade do seu corpo.”(BROOK p. 15)

Na citação acima Peter Brook vem nos lembrar do fato de que o corpo é o instrumento do ator e que este, para que haja potência de interpretação, deve sentir com o todo o corpo. Portanto, a dança, por sua abrangência física essencial, traz ao ator maior consciência deste instrumento que deve ser acessado em totalidade para que haja um forte canal de comunicação e expressão. Inclusive, o exercício físico aqui mencionado vem no sentido do trabalho e na exploração física dos recursos, repertórios ou vocabulários em movimentação. Funciona como proporcionador de uma disponibilidade e multiplicador de possibilidades expressivas no corpo-instrumento do intérprete. Assim como enfatiza Stalislavski abaixo:

É essencial desenvolver e cuidar sistematicamente do corpo; primeiro a ginástica, depois a dança. Mas essa ginástica é, para o bailarino, apenas um recurso, pois: esses exercícios cotidianos tem por escopo fazer do corpo, em cada estágio do seu desenvolvimento, um instrumento tão perfeito quanto possível para a expressão dessa harmonia. (p.137)

Abaixo, Sônia Machado de Azevedo nos oferece um bom argumento para sustentar a ideia de que a dança, o trabalho corporal, o atletismo do corpo imaginativo, influenciam num bom caminho de domínio das técnicas teatrais e da consciência corporal para a transmissão de um determinado estado físico ou a incorporação de um personagem:

O trabalho corporal, assim desenvolvido, trata de conscientizar o ator de seu instrumento, a partir da auto-observação num grande número de ações, a fim de possibilitar autocontrole: vontade fluindo no tônus muscular, alterações musculares como consequência de elementos interiores aplicados em cada ação ou posição particular. (AZEVEDO.P.10)

O pesquisador e mestre Stanislavskinovamente afirma essa importância, pelo fato de que os exercícios físicos servem para “tornar nossa aparelhagem física mais móvel, flexível, expressiva e até mais sensível e não permite ao ator a falta de nitidez gestual, a imprecisão e a falta de qualidade plástica de suas ações.”(p.51)E ainda, prega que

a dança “serve não só para tornar mais ereto o corpo como também abre os movimentos, alarga-os, dá-lhes definição e acabamento, o que é muito importante,

porque um festo picado, cortado a serrote, não serve para o palco. Além de proporcionar ao corpo do ator linha, forma, direção, aerização”.

Este último termo, ligado aos espaços internos que reverberam em movimento, é familiar ao ambiente das aulas e experimentações ministradas na universidade por Márcia Duarte e Giselle Rodrigues³², quando uníamos memórias e emoções ao trabalho, reforçando assim, em mim, a ideia de que a dança está diretamente relacionado às emoções. Com toda a sua gama de possibilidades, intensidades, formas e aspectos.

Portanto, o trabalho físico do ator na criação cênica entra em cena a fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, e pra isso é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal por meio da sensibilidade e treinamento para gerar o tal canal sensível de comunicação. Pois a base da plasticidade, segundo Stanislavski, é a linha interior da movimentação, portanto, “a plasticidade exterior baseia-se no nosso senso interior do movimento da energia”.

Pelo caráter híbrido e heterogêneo que o trabalho se delineou sob este diálogo com as poéticas corporais em contato com outras linguagens artísticas, menciono também, para reforçar ainda mais a importância desta prática, Hans-Thies Lehmann, afirma que “No teatro pós-dramático, principalmente na dança, um papel especial é desempenhado pelo corpo esportivo, atlético.”(p.346).

Contudo, considero que esse ator que se posiciona disponibilizando-se ao ofício de ampliar sua aparelhagem expressiva, precisa adotar em sua rotina, momentos de trabalho onde haja treinamento físico e emocional em conjunção. Bem como foi constatado no processo criativo, esta necessidade para que se alcançasse o objetivo de criar a vida do papel. Foi esta uma demanda do processo a qual atendi com autonomia, como um veado campeiro performer.

Esta disposição ainda influencia e colabora positivamente para o trabalho dentro do grupo, como depõe uma das preparadoras corporais da Cia. Dos Atores, Lúcia Aratanha:

“Penso que, com relação ao ‘teatro de grupo’, o trabalho corporal precisa ser exercitado, de forma continuada ou, pelo menos, constantemente re-visitado, a cada montagem, para que aconteça uma manutenção da vitalidade do ator e da coesão do grupo em cena.”(p. 191)

Tal conduta, proveniente deste trabalho, em contato com o processo, proporciona encontros como que aconteceu entre Aarão (eu) e Tamora (Luara Learth, também atriz,

³²No Projeto de Extensão Universitária MOVER.

dançarina e performer, a qual compartilhou comigo grande parte das minhas experiências profissionais e formativas no âmbito artístico com trabalhos envolvendo dança, teatro e performance). Um verdadeiro e grandioso encontro de pequenas capivaras! Abaixo um fragmento do meu diário onde consta o relato deste fenômeno roedor, e em seguida, uma imagem³³ do que se tornou o veado campeiro após a metamorfose proveniente da fusão deste encontro eletrizante e apaixonado! Porque “uma peça precisa ter amor”.³⁴



“Madame, embora Vênus governe seus desejos, Saturno é meu ascendente...”³⁵

Partindo de um exercício proposto pela diretora Felicia, denominado “Oposição complementar”, onde o intuito era de se compor, a partir do improviso em duplas, imagens corporais.

Fiz o exercício com LuaraLearth. Elegemos algumas imagens.

2-Aarão + Tamora: cavalo com mãos que passam pelo corpo de Tamora. Galope com o bater do pé, a medida que a intensidade do texto progride.

3-Amantes Líricos do Silêncio: se cheiram com qualidade de delicadeza animal, três vezes, se separam e dança a embriaguez do amor. Repete 2 vezes, na terceira, Aarão bate nas pernas e a chama para...

4-Rainha-Quimera³⁶

³³ <http://3.bp.blogspot.com/_ornqetv4BwI/TS9DCWvIpcI/AAAAAAAAAIE/xDeb67tABro/s1600/Quimera3.jpg> Acessada em 21/10/2013.

³⁴ TCHEKOV, Anton. “A Gaivota”.

³⁵ Trecho da peça. Tito Andronico

PEQUENO CAPÍTULO 3

1. O Tamanduá Bandeira³⁷ ou O Movimento e o Gesto



Antes de prosseguirmos, algumas preliminares poéticas são necessárias para esclarecer as noções de “movimento” e “gesto” que usarei para conceituar a as etapas que constituem a construção pelo caminho da dança que converge em teatro. O ator que dança e a personagem que age. E vice-versa. E versa e, se você vice o que eu vi, você não continuaria a leitura. Não estou entendendo o que estou escrevendo. Eu posso explicar. Eu posso explicar tudo. Continuando, o tamanduá-bandeira, o tamanduá que dá bandeira, O tamanduá e o hino à bandeira. A bandeira do tamanduá é verde e amarelo-pequi. Minto. A bandeira é verde e rosa. Um tamanduá dançando com a bandeira em pleno carnaval no Beijodromo do Darcy. O samba da bandeira doida. A Folia de Gays. A Marcha dos Popozudos. Só danço samba.

³⁶ “Quimera é uma figura mítica caracterizada por uma aparência híbrida de dois ou mais animais e a capacidade de lançar fogo pelas narinas, sendo portanto, uma fera ou besta mitológica. [...] Figurativamente ou em linguagem popular mais ampla, o termo quimera alude a qualquer composição fantástica, absurda ou monstruosa, constituída de elementos disparatados ou incongruentes, significando também utopia. A palavra quimera, por derivação de sentido, significa também o produto da imaginação, um sonho ou fantasia” (Site: Wikipédia. Acessado em 20/10/2013)

³⁷ “Apesar dos territórios individuais muitas vezes se sobreporem aos de outros, são animais primariamente solitários, sendo encontrados com outros somente em situações de cortejo de fêmeas ou encontros íntimos entre machos e fêmeas cuidando de filhotes. Se alimenta principalmente de formigas e cupins, utilizando suas garras para cavar e a língua para coletar os insetos.” (Tamanduá-Bandeira, Por Wikipédia. Acessado em 20/10/2013)

Dentro de *A criação de um papel*³⁸, Stanislavski nos fala sobre o gesto do ator, que emprestadas ao personagem, dão origem às ações físicas, ou seja, tudo o que a personagem faz. Estas “são executadas pelo ator em função de uma lógica do movimento e de uma finalidade de ação cênica.”(PAVIS p.253). Por sua vez, o movimento, segundo Rudolf Laban³⁹, “são os movimentos do corpo que podem ser sumariamente divididos em: passos, gestos dos braços e das mãos, e expressões faciais” (p.254). Portanto, consequentemente, ações cênicas são definidas pelo mesmo segundo quatro seguintes perguntas: Qual parte do corpo está em movimento? Em qual direção do espaço o movimento se desenvolve? Em qual velocidade o movimento progride? Qual a quantidade de energia muscular é usada?(PAVIS p. 253).

Para François Delsarte (1811-1871), “seus princípios relacionados ao movimento expressivo reforçam a ideia de que a intensidade do sentido comanda a intensidade do gesto.” (SILVA p.107). Assim, influenciado por essa ideia, o gesto foi incorporado na dança como movimento (à partir das sensações) por meio de Isadora Duncan, e posteriormente com Pina Baush, no teatro-dança, onde o gesto se torna movimento. Ações do cotidiano eram repetidas e reproduzidas sob qualidades e velocidades diferentes a ponto de criar um novo discurso a partir do gesto. Posteriormente, na segunda metade do século, Kazuo Ohno, com o Butoh, trouxe tradições milenares com as do Japão pós-guerra e movimentos de vanguarda, como o surrealismo (o que inspirou a composição do personagem em questão) e o expressionismo absorveram. Era conhecido como “a dança da escuridão profunda”.

Perante isto, em minhas pequenas investigações, constato que um movimento de dança pode ser considerado ação cênica. Portanto, poderia então, Shakespeare ter plantado a semente dramaturgica que germinariam num vilão dançarino.

Em meu imaginário simbólico, as pessoas dançam na realidade, no cotidiano de suas vidas reais não teatrais. O Mouro dança, e principalmente em seus momentos de intimidade ou quando está sozinho expondo sua alma sem máscaras ou disfarces sociais. É o que proponho quando adoto a dança como forma de expressão quando Aarão interpreta seus solilóquios. Principalmente porque este, em sua primeira cena no espetáculo, divide o palco

³⁸ STANISLÁVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2005.

³⁹“Laban foi bailarino, coreógrafo, artista plástico, arquiteto, estudioso do movimento humano. [...] Assim como outros em seu tempo, (1879/1958) buscava uma solução para o conflito cartesiano entre o corpo e a mente.” <<http://estudiolabandedanca.webnode.com.br/sistema-laban-de-analise-do-movimento/>> . Acesso em outubro de 2013.

com um duplo seu (interpretado pelo ator e colega Victor Abrão), portador da palavra, preservando a fidelidade textual que o coletivo optou. Apostando na composição física das “imagens” corporais, definidas nesse contexto por excelência por Sigmund Freud a seguir:

As imagens constituem [...] um meio muito imperfeito de tornar o pensamento consciente, e pode-se dizer que o pensamento visual se aproxima mais dos processos inconscientes que o pensamento verbal e é mais antigo que este, tanto do ponto de vista filogênico quanto ontogênico (FREUD, **Ensaio de psicanálise**, 1972:189).

Assim sendo, posso abrir mão das palavras para dançar. Posso dizer sem verbalizar ou códigos e símbolos. Somos mais inconscientes quando utilizamos as imagens para comunicar o que queremos expressar. Compreendo então que o imagético é mais próximo do surreal. A dança expressa o pensamento visual, enquanto a palavra busca sentidos reais, concretos, lógicos e enquadrados num padrão de pensamento reduzido. A partir disto busquei expressar meu universo imaginário e simbólico por meio do Aarão. Dançando. Bandeirando. O tamanduá-bandeira sinalizou: “Samba Mouro!”

Abaixo, um fragmento do diário referente ao momento do qual me refiro acima. Sobe, desce, gira o ombro duas vezes estalando os dedos do braço oposto. Um salto acima. Um giro escleromórfico. Logo abaixo, a metamorfose do tamanduá em Górgona⁴⁰:

Aarão, na cena I do segundo ato.

A cena anterior termina com a saída de Tamora, coberta com um grande pano de cor banco. Ao sair, o pano revela os dois Aarões (eu e Victor).

Aarão como um animal rasteiro. Victor vivendo a realidade da cena e falando o texto, enquanto eu interpreto o Inconsciente Performativo do que está com a palavra. A dança. Incorpo, como matriz de movimento, o Dragão de Komodo (lagarto venenoso).

A movimentação desenvolvida dialoga com outro em velocidade e som. Com respiradas, investidas, o preparar do bote, a armação, o posicionar-se, o rastejar-se do animal perigoso e cruel que é o mouro vilão.

As primeiras inspirações para essa movimentação partiu da qualidade do touro, do universo das touradas e dos rodeios. Touro, como energia e matriz norteadora. Um homem-touro, ríspido, pesado, tendo nas costas a maior concentração de massa muscular e peso. O peso do músculo, o peso do martírio, todo o ódio que tem o prazer de cultivar e suportar em seu dorso. Age por instintos, movido pelo ódio, está sempre na defensiva, ameaçado, e sempre armando uma investida na vítima com seus chifres, atormentado, ameaçado, “ameaça-dor”. Reproduz sons de ira, bufadas, gargalhadas soturnas, gozos.

O touro remete ao elemento terra. O nelore, o boi do redeio em Tocantins. Ataca por estar confinado e encarcerado aos preconceitos e ameaçados constantemente.

⁴⁰ As górgonas eram três figuras mitológicas da Grécia Antiga. Consideradas monstros, estas mulheres tinham na cabeça, no lugar de cabelos, serpentes. Outras características físicas das górgonas eram: corpo coberto por escamas, braços de metal e dentes grandes e pontiagudos.

Encontrado em <<http://www.suapesquisa.com/mitologiagrega/gorgonas.htm>> no dia 25/10/2013.

“Eu não sou um bebê chorão”.

*Ele sofre? / contraste entre a crueldade extrema e os lapsos infantis por trás da epiderme escura./ investidas/ e movimentações rasteiras.

Partituras utilizadas na movimentação da cena, deslocamentos circulares ao redor do Aarão-Victor.



Na Figura acima, o ator Paulo Victor Gandra com lentes de contato azuis e peruca autossustentável.

⁴¹ Imagem do banco de dados do Google. Acessado em 20/10/2013

PEQUENO CAPÍTULO 4

1. O Mutum⁴² ou O movimento como ação física.



43

Mutum: Um Galináceo Galã topetudo oriundo de Paraíso do Tocantins- TO. Infelizmente ainda não conhece a Capital Federal do Brasil, mas é eleitor e reservista.

Por meio das pesquisas, percebo que, o teatro influencia a dança antes de entrar no movimento contemporâneo. Os processos de dança contemporânea são extremamente influenciados pelo teatro, inclusive por Stanislavski. Híbrido. Ações físicas como matriz do movimento. Dançam-se as memórias emotivas para se qualificar uma ação, mesmo que indiretamente. Pois o processo de criação para dançarinos é diferente do processo do ator. Vejamos o que o mestre nos diz sobre esta memória das emoções:

“O tempo é um esplêndido filtro para nossos sentimentos evocados. Além disto, é um grande artista. Ele não só purifica, mas também transmuta em poesia até mesmo as lembranças dolorosamente realistas.” (STANISLAVSKI p.212)

Constato assim, que a dança preenchida de “estado”, de memória emotiva, traz ao ator outro tom e outras formas, que quando este volta para o padrão simbólico, já está preenchido.

⁴²“Mutum (do tupi mi'tu) é a designação comum às aves galiformes da família dos cracídeos, florestais, dos gêneros Crax e Mitu, sendo várias espécies dessas aves ameaçadas de extinção. Tais animais possuem uma plumagem geralmente negra, com topete com penas encrespadas ou lisas e bico com cores vivas”. (wikipedia)

⁴³Imagem do banco de dados do Google.

Entretanto, percebo que há caminhos diferentes de criação. O que parte de gestos cotidianos como, por exemplo, no teatro-dança onde é orientado ao dançarino que o repita de diversas formas (pulando, deitado, cansado, etc.), fazendo com que o gesto traga ao movimento uma qualidade incomum ao anterior. Outro caminho se dá quando o movimento é explorado a partir de estímulos sensoriais e outros fatores externos que trazem à ele outra qualidade para quando for reproduzido pelo ator em cena em seu processo de criação. O gesto se transforma em movimento abstrato e o movimento abstrato pode voltar a ser o gesto inicial. E este gesto, partindo desse pressuposto, está preenchido de subjetividade do intérprete.⁴⁴

A dança, por ser um canal sensível e diferenciado que se manifesta no movimento, abre para mais estados, desconhecidos, íntimos e próprios. Ela pode ser carregada de nuances mais sutis e singulares que Aarão não demonstra no cotidiano.⁴⁵ Portanto, no decorrer das experimentações e pesquisas práticas, consegui me aproximar mais intensamente da obscuridade abstrata e subjetiva de Aarão enquanto o fazia dançando. Ou seja, quando assumia o campo do *texto-corpo*. Tal situação me levou a refletir sobre a tonicidade que quando executo um único gesto, expresso *notexto-fala*, resgato toda a intensidade daquele estado outrora contido em proporções distintas. Assim sendo, um aspecto peculiar começava a se delinear: o gesto recheado com a energia e a intensidade abstrata e subjetiva do movimento, obtido pelo caminho da dança, sob o resgate dessa carga pela memória emotiva (agora corporal). A síntese gestual do movimento expansivo. O Corpo-Fúria. O Corpo-Mouro. O Mutum-Negro-do-Paraíso.

“É esse lugar (um dos caminhos que se pode escolher, de vários), esse canal de comunicação entre o gesto e o movimento, que quando atingido pelo intérprete e este consegue manter a conectividade gerada, origina um trabalho interno refinado com a almejada qualidade, certeza, segurança e verdade cênica. Fica nítida e perceptível a existência de um fio condutor de uma caminhada de um gesto simples para um movimento abstrato, existe uma síntese em termos de comunicação que vai de um lado para o outro.”⁴⁶

Contudo, no caso de Aarão, a construção do gesto aparece a partir da experiência do estado encontrado na dança. Relevando o fato de que, no meu processo como intérprete, inclusive no processo dirigido por Felícia, há uma abstração que permite a transfiguração do corpo em imagens simbólicas.

⁴⁴ Afirmações obtidas após minhas pequenas experimentações em sala de ensaio e com a pesquisa da Prof. Dra. Márcia Duarte desenvolvidas e conduzidas por ela no MOVER.

⁴⁵ Reflexão que tricotei junto à Professora Fabiana Marroni. Suados, em uma conversa academicamente calorosa após um ensaio calorosamente acadêmico nos arredores do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Na Capital Federal, enfim! (18/10/2013)

⁴⁶ Consenso que eu e Fabiana, na mesma conversa, chegamos ao conversarmos sobre a pesquisa que eu desenvolvo.

Concluimos aqui que o movimento abstrato é a raiz da crueldade de Aarão, ou seja, a essência de sua “obscuridade”. Pois o caminho do movimento abstrato é o que mais me alimenta enquanto interprete. De modo que, quando eu volto para a ação física (texto-fala), eu estou preenchido por essa intensidade dos subtextos abstratos, absurdos, surreais e obscuros que Aarão não revela pra ninguém, apenas compartilha para o público em meus solilóquios íntimos (texto-corpo).

PEQUENO CAPÍTULO 5

1. Do Abstrato ao Obscuro: um passeio pela mente de Aarão.



“Os dois como aves de rapina no momento de lançar-se a presa”.⁴⁸

Aqui os primeiros traços começam a delinear o personagem. Parti da construção da postura base do personagem, inspirado na figura do touro do universo das touradas⁴⁹. O seu corpo possui a densidade de sua massa corpórea concentrada no dorso. Suas matrizes de fluidez são inspiradas nos movimentos rasteiros e soturnos do Dragão de Komodo⁵⁰, um pequeno dragão que não cospe fogo. Sua movimentação, livre, não coreografada, parte do mote inspirado nas investidas do touro, e nos impulsos de “bote” do predador sobre a presa.

Num dado momento da cena, o Aarão-abstrato (texto-corpo) começa a verticalizar o corpo e tomar lugar como Aarão-Obscuro (texto-fala), salivando a palavra, se apropriando do verbal e reduzindo seus gestos amplos e extra cotidianos para assumir a postura do homem que ele é ao se mostrar para os outros para os quais é necessário se disfarçar. Este trânsito potencializou, ao meu ver, a força do texto Shakespeareano e enaltece a opção do coletivo,

⁴⁷ Dragão de Komodo: o pequeno e terrível dragão que não cospe fogo. (Imagem do banco de dados do Google. Acessado em 20/10/2013)

⁴⁸ Trecho da peça Tito Andronico.

⁴⁹ Desenvolvido a partir da pesquisa de mestrado de Márcia Duarte e executada em experimentos e jogos no MOVER.

⁵⁰ Como resultado deste gigantismo, estes lagartos, juntamente com as bactérias simbiotes, dominam o ecossistema onde vivem.⁵ Apesar dos dragões-de-komodo comerem principalmente carniça, eles também caçam e fazem emboscadas a presas incluindo invertebrados, aves e mamíferos. (wikipedia)

inaugurando ali, naquele contexto, mais uma fusão: A dança como elemento cotidiano íntimo. Como é ressaltado aqui, por Lúcia Romano:

[...] O corpo diferenciado é extracotidiano e o corpo estilizado manifesta-se em linguagem reconhecida dentro de um determinado código, estilo ou técnica parateatral. O constante devir de estéticas híbridas dos corpos na cena contemporânea marca o desenvolvimento de uma sociedade, cujas bases hipertextuais estão expressas no em movimento.(p.183).

Todavia, no texto de Soraia Silva, mencionando Curt Sachs, existem basicamente duas diferenças fundamentais entre as diversas manifestações da dança universal: dança de imagem e dança abstrata.

Assim, a linguagem da dança, em essência, é caracterizada pelo corpo escritura do espírito, síntese do pensamento poético plasmado no conflito de gestos efêmeros, cujas frases são estruturadas em uma gramática mais ou menos impregnada de símbolos moventes segundo representações mais ou menos tradicionais.(SILVA p.104)

Partindo desse pressuposto, agora Stanislavski nos esclarece sobre a importância das ações físicas como uma ponte que liga a alma do ator à alma do papel quando nos diz que “em todo ato físico há um elemento psicológico”, descobrimos que, por meio das ações físicas⁵¹ o nosso corpo se aproxima cada vez mais da essência do que seria a alma dele. De um só. Dois pequenos que se unem. Então, querido Aarão, a dança nos aproximou. Transformou meu corpo, a partir de sua disponibilidade e possibilidades hábeis, numa espécie de cavalo pronto para receber a visita das suas criaturas mitológicas. Incorporo-te para que haja o literal trânsito entre o plano abstrato e o da realidade. O corpo, outrora com movimentos amplos que conciliavam em si, velocidade, tônus, tensão, fluidez e suspensões, agora assume esse estado de relaxamento mencionado por Stanislavski, onde as ações físicas ganham proporções mais contidas e naturais:

Atenção. Somente ações físicas, verdades físicas, e , nelas, uma crença física! Mais nada! [...] o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento. (STANISLAVSKI p.44)

⁵¹ “As ações físicas são, concretamente falando, tudo aquilo que a personagem faz. E essas ações já estão presentes no texto teatral, implícita ou explicitamente: o que é feito, como é feito, quando é feito.” (SANDRA. p.11)

PEQUENO CAPÍTULO 6

1. O Pequeno Papel Cruel

Toda essa busca por se compreender o universo do personagem e de estabelecer uma simbiose com os meios com os quais procuro desenvolver com maior primazia, permearam nossa pesquisa até agora. Porém, há um elemento essencial que, assim como sol para o cerrado, é necessário para que tudo respire e exploda em cores e beleza, a essência do papel, onde interprete e personagem se encontram. Este elemento ganhou pulso quando emprestei tudo o que de semelhante havia orbitando em meu universo para dar vida à Aarão, O Mouro em intensidade. A Crueldade:

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas **quimeras** seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não ilusório, mas interior.(ARTAUD p.104).

Como gritos de dor para os ouvidos e hemorragia aguda para os olhos do Mouro são essas palavras e o encontro que tivemos agora com Antonin Artaud! É reconfortante ler palavras que reforçam o que se acredita e alimenta nossa vontade de potencia, impulsionando nossa criação. Como já foi dito: teatro é encontro. Mais um pequeno encontro espetacular de capivaras aconteceu.

Para nutrir meu trabalho de interpretação, conceitualmente, parti do literal e cheguei ao “Teatro da Crueldade”, o qual me esclareceu e abriu a mente para um universo de reflexões sobre os limites e a abrangência do que é ser cruel, tanto como ator, quanto como um mouro, um negro no meio de uma sociedade dos Godos, brancos e, posteriormente a hegemônica Roma, sendo alvo de recorrente preconceitos e discriminações. Um mutum-do-Tocantins no meio da Capital Federal. Se transformando assim num assumido monstro, animal atroz, galináceo reservista.

Aarão desempenha sua função dramática na trama como antagonista, ou seja, um vilão. Reafirma os preconceitos presentes na peça de que o negro povoa o lado podre da sociedade, gera a sombra, o crime, comete atrocidades. Algo que o personagem Aarão se orgulha e se vangloria. No prefácio da publicação do texto que escolhemos, encontrei uma passagem que, no início de tudo, já havia me despertado interesse:

[...] Aarão é o que parece haver de mais fascinante nesta obra, mais que o personagem título. É um grande papel para qualquer ator: o mouro amante da feroz rainha dos godos, depois imperatriz de Roma, é maquiavélico, é mau, é ruim, e

trama as piores armadilhas para outros personagens da peça.[...] Sabendo-se que Aarão tem impacto sobre as plateias de todos os tempos, deve-se ter também em mente que, ao tempo de Shakespeare, havia um público interessado em derramamento de sangue (VIEGAS-FARIA, Titus Andronicus- Uma obra violenta, um texto controverso. L&PM. 2007)

Assim sendo, inquieto e pairando em meio ao turbilhão de referências, imagens, metamorfoses, encontros e fusões, seguirei dançando com Aarão e movimentando energia e multiplicando intensidades. Porém, o teatro cruel, como inspira a citação abaixo, precisa ser incrustado de golpes teatrais de todo o tipo e deve comportar em si, muito mais do que um vilão dançarino. Deve pulsar, provocar, incomodar...

“Todo espetáculo conterá um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento de luz, beleza encantatória das vozes[...]ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos” (ARTAU p.106)

1.1. “TÁ!”

Partindo da observação da imagem abaixo e da definição de matriz dada por Renato Ferracini onde este diz que “uma matriz corporal é uma base pré-expressiva com a qual o ator dá início à coleta de seu vocabulário individual de ações físicas e orgânicas, que servirá a uma possível aplicação cênica.” (FERRACINI, 2001, p.191). Pesquisei então, dentro do meu universo pessoal, personalidades com características peculiares e marcantes para inserir no vocabulário de Aarão. Cheguei então ao Elias, um homem portador de uma deficiência mental, morador de Paraíso do Tocantins: cidade onde meu pai reside e onde sempre passo minhas férias. Ele se expressa com histeria e possui lapsos aleatórios que remetem á situações de violência. Porém, entre os habitantes de Paraíso e conhecidos, tudo é tratado com naturalidade, tendo em vista o fato de que aquilo já faz parte do cotidiano deles. A escolha do brado comemorativo de Aarão se justifica por Zé Celso, quando este fala sobre o “realismo histórico”.

“Os americanos, por exemplo, eles se acertaram com a psicologia. Aqui no Brasil nós nos acertamos... com a histeria, com o emocionalismo.”(CELSONO)

“TÁ!”

Esta interjeição foi agregada à composição do personagem Aarão, como um grito de triunfo, sempre que este revelava ao público seus planos atrozos ou comemorava o sucesso dos mesmos. Pelo caráter irracional da justificativa do personagem para os crimes que ele comete durante a peça, que assim como a própria tragédia em si, segundo Aristóteles:

[...] é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem temperada com condimentos de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita por personagens em ação e não por meio de uma narrativa, e que, provocando piedade e temor, opera a purgação própria de semelhantes emoções. (1448b)



O Mouro gritando “TÁ!”. Foto de Fernanda Alpino

1. Outras Criaturinhas Terríveis

Abaixo, as composições corporais que O Mouro assume em determinados momentos do espetáculo inspirados na mitologia greco-romana⁵². Fotos tiradas, por Fernanda Alpino, Yohana Torres e Ana Luiza Quintas, em sala de aula com cenografia do próprio espetáculo:

A GÓRGONA



A QUIMERA

⁵²BULFINCH, Thomas. “O Livro da Mitologia” Ed. Martin Claret. 2006.



53



Na imagem, composição em parceria com LuaraLearth

A HIDRA

⁵³ Imagem do banco de dados do Google. Acessado em 21/10/2013



54

A hidra é um animal da mitologia grega com várias cabeças de serpente, sendo uma delas imortal e corpo de dragão. Foi criada por Juno e era um dos doze trabalhos de Hércules. O seu sangue assim como o seu hálito era venenoso. Se suas cabeças fossem cortadas, elas voltavam a nascer.⁵⁵

⁵⁴ Imagem do banco de dados do Google. Acessado em 21/10/2013

⁵⁵ <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/searchController.do?hidArtigo=1280C6D3FC50BDE16FE1F78FD080947B>



Na foto, as capivaras apaixonadas atuando e se amando.

CÉRBERO.



56

Na mitologia grega, Cérbero ou Cerberus (em grego, Κέρβερος – Kerberos = "demônio do poço") era um monstruoso cão de múltiplas cabeças e pescoço que guardava a entrada do Hades, o reino subterrâneo dos mortos, deixando as almas entrarem, mas jamais saírem e despedaçando os mortais que por lá se aventurassem. Suas cabeças têm os significados nas histórias dos gregos antigos, representam o Presente, Passado e Futuro, o Nascimento, Juventude e Velhice⁵⁷.

⁵⁶ Imagem do banco de dados do Google. Acessado em 21/10/2013

⁵⁷

<<http://lendasobrenaturais.blogspot.com.br/2013/02/cerbero.html>>. Acesso em outubro de 2013.



Na imagem, os atores Eric Costa e Luisa Duprat.

O PEQUENO FINAL

Lembrando que a capivara é um animal comum e pouco distinto entre os outros de sua espécie, além de estar longe da extinção, concluo este pequeno documento com os mais reticentes anseios do fundo do meu coraçãozinho goiano. Todo o que foi escrito, refletido, brincado, ilustrado e registrado aqui são reflexos de uma pequena postura acadêmica e artística que busca, mesmo por traz das bandeiras de um tamanduá exibicionista, a humildade para reconhecer que cada segundo me acrescenta e é necessário estar com todos os poros abertos e as antenas sintonizadas para captar tudo o que há de edificante e conhecível no mundo.

O caminho do ofício artístico pode ser tortuoso e áspero como os troncos das árvores do cerrado, mas basta soprar um vento novo que trará movimento e o fará dançar. O Mouro tem pequenos planos megalomaniacos de protagonizar um solo que dialogue com o tema dos crimes cotidianos em cidades e províncias goianas na contemporaneidade, dentro de um contexto cênico que dialogue com as linguagens da dança, do teatro e da performance com recursos audiovisuais, música e literatura bucólica na estética de umafeira de ciências artísticas. Pois:

As obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo que não foi dito de um modo que seja nosso, imediato, direto, que responda aos modos de sentir atuais e que todo o mundo compreenda.(ARTAUD p.83).

A Pequena sombra se dissipa. Mas sempre que uma luz incidir sobre um corpo, pequeno ou grande, ela reaparecerá. TÁ! Conclusivo e reticente. Artista. Jogador. Brincante. Bacante. Bobocante. Popozudo. Rebolante. Inquieto. Pequeno. Vitorioso. Um pequeno universitário que felizmente conhece a Capital Federal do Brasil. Não é reservista, mas é eleitor. Cultivador de pequizeiros imaginários e criador de capivaras. Inquieto. Pequeno. Vitorioso. Topetudo como o Mutum (que infelizmente ainda não conhece a capital federal do Brasil).



58

“Até breve, pequenos amigos!”

⁵⁸ Imagem do banco de dados do Google. Acessado em 21/10/2013

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 2006
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- BARBA, E. e SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo/ Campinas: Hucitec. Ed. Da Unicamp, 1995.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor: As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta. Reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2008
- BULFINCH, Thomas. **O Livro da Mitologia**. Ed. Martin Claret. 2006
- CELSO, Zé. **Quem tem medo do realismo**.
- CHECHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- DIAZ, Enrique. **Na Companhia dos Atores: Ensaio Sobre os 18 Anos da Cia. dos Atores** Rio de Janeiro. Ed. Senac, 2006.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 235 a 246.
- FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine – Erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo, Senac, 2010.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. São Paulo. UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado, 2001
- GUINSBURG, J. e Fernandes, Sílvia (orgs.). **O Pós Dramático**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2010.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. (org. Lisa Ullmann.) São Paulo, Ed. Summus, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Ed. Cosacnaify. São Paulo. 2007.

PAVIS, Patrice **O Dicionário do Teatro**. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2005.

ROMANO, Lúcia, **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico**, São Paulo; Perspectiva/Fapesp, 2005

SHAKESPEARE, William. **Tito Andrônico**. L&PM Pocket. Trad. VIEGAS-FARIA Beatriz. Porto Alegre. 2009

SILVA MACHADO, Soraia. “**A Linguagem do corpo**” **O Pós-Dramático- um conceito operativo?** J. Ginsburg e Sílvia Fernandes. Perspectiva. 2009

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A construção da Personagem**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976

STANISLÁVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2005

